

# 灵魂的深度：论曹禺戏剧创作与城市空间的“异形”

胡志毅

—

## 灵魂的深度：论曹禺戏剧创作与城市空间的

“异形”

胡

志毅

如果说，曹禺戏剧创作与城市空间的“场域”是一种外部研究，那么，曹禺戏剧创作与城市空间的“异形”则是一种内部研究。曹禺的戏剧创作，存在着和城市空间千丝万缕的关系，像城市空间的“场域”一样，曹禺戏剧创作的“异形”也存在着两个维度，是从私人的空间，走向社会空间；又从神圣的空间走向世俗空间。

“异形”是米歇尔·福柯提出的空间的概念，异形（heterotopia），又可以译为“差异地点”或者“异托邦”，它是和“乌托邦”（utopia）相对应的一个概念。福柯认为，“在一个既定的社会中，可以成为研究对象、分析、描述与“阅读”这种差异空间，或这种不同空间。”它可以“作为我们生活空间的某种共存的神话”。在福柯看来，空间是一种对立的。他指出，我们认为这些单纯的、既定的对立是：例如，私密空间对公共空间；家庭空间对社会空间；文化空间对有用空间（useful space）；休闲空间对工作空间。凡此种种都仍被隐然存在的神圣化（sacred）所滋养。（1）曹禺的戏剧创作与城市空间，主要体现在他的剧作中的“异形”，这种“异形”也有两类，一类是公馆与饭店；一类是教堂与医院，其间还有妓院、监狱等“极端类型的空间”，这些空间构成了曹禺戏剧创作中“被隐然存在的神圣化（sacred）所滋养”的谱系，而曹禺戏剧的伟大是体现在他的灵魂所达到的深度。（2）在这里，有一个社会空间向精神空间转化的问题，无论是“生活空间的某种共存的神话”，还是“被隐然存在的神圣化（sacred）所滋养”的谱系，都有一个社会空间和精神空间“共存”或“隐然存在”的问题。

在中国现代文学中，表现城市空间的主要有茅盾的《子夜》和新感觉派的作家，如施蛰存、刘呐鸥和穆时英等，茅盾的《子夜》是表现“城市生活的各个方面”（张英进语），新感觉派的小说，大都是从弗洛伊德的性心理学的角度来感受都市男女的遭际，曹禺的戏剧创作与城市空间的关系，较之于小说有着不同的特点。本文试图从这两个“异形”的空间维度或两种空间类型来研究曹禺戏剧创作是如何表现灵魂的深度。

## 一、 公馆与饭店：私人空间与社会空间

如上所述，福柯提出的空间对立有私密空间对公共空间；家庭空间对社会空间。在研究城市空间的时候，往往会将城市的公共空间或社会空间当做对象进行探讨，而忽视了私密空间或家庭空间的阐释。在曹禺的戏剧创作中，《雷雨》、《北京人》以及《家》可以说是私密空间或私人空间，《日出》、《蜕变》、《桥》等却是公共空间或社会空间。

《雷雨》中的周公馆，应该说是坐落在天津这个近代的大都市，这也许是巧合，但《雷雨》的演出最初是在天津获得成功却不是偶然的。曹禺说：“有人说《雷雨》的故事是影射周学熙家，那是无稽之谈。周家是个大家庭，和我家有来往，但事件毫无关系，只不过借用了一下他们住在英租界的一幢很大的、古老的房子的形象。写鲁贵的家，取材于老龙头车站（东车站），一个铁道栅门以外的地方，过去那个地方很脏。”（3）后来夏淳导演《雷雨》也同意曹禺的观点，他说：

曹禺同志说《雷雨》这个戏发生的地点是天津，也就是说周朴园的家在天津，我简直觉得这太对，太合适了。像是换一个地方就不可以似的。这个环境选得很典型，天津附近有开滦，市内有租界，有不少下野的军阀、官僚在那里做寓公。那儿有花园，网球场的大洋房我见过不止一处。天津确有天津的风格，和上海是不一样的。所以我能想象出周朴园家房子的整个布局。我认为让剧中人生活在这里来的环境里，他们会感到非常自如的。（4）

西方现代戏剧，从易卜生开始，最显著的标志就是客厅剧。客厅剧就是将私人生活展示在公众领域中。易卜生的《玩偶之家》、《群鬼》等基本上都是客厅剧（5）。在中国，曹禺的《雷雨》是经典的客厅剧。

周宅的客厅，是一个私密空间或私人空间，四幕剧的情节有三幕都是在这里发生的，曹禺在《雷雨》第一幕的景中写道：

壁龛的帷幔还是深掩着，里面放着艳丽的盆花。中间的门开着，隔着一扇铁纱门，从纱门里望出去。花园的树木绿荫荫地，并且听见蝉在叫。右边的衣服柜，铺上一张黄桌布，上面放着许多小巧的摆饰，最明显的是一张旧相片，很不调和地和这些精致东西放在一起。柜前面狭长的矮几，放着华贵的烟具同一些零碎物件。右边炉上有一个钟同鲜花盆，墙上，挂着一幅油画。炉前有两把圈椅，背朝着墙。中间靠左的玻璃柜放满了古玩，前面的小矮凳有绿花的椅垫，左角的沙发还不旧，上面放着三、四个缎制的厚垫子，沙发前的矮几排置烟具等物，台中两个小沙发同圆桌都很华丽，圆桌上放着吕宋烟盒和扇子。

这个屋子是按照当年侍萍在无锡时候的周家的原样摆设的，是周朴园为了怀念侍萍而做的展示，而周朴园这个行为不论是真诚还是虚伪，都有一种祭祀的意义。同时也是为后来侍萍的出现埋下了伏笔。同时，这个屋子里曾经闹过鬼，“鬼宅”是情节剧的空间所必须的。但是，作为现实主义大师的曹禺显然并不想把《雷雨》创作成一般的情节剧，而是要把这个情节变成一个阐发主题意义的戏剧性契机。从这个意义上说，这个空间就有了双重结构的功能。

但是曹禺的《雷雨》，不仅仅是为了展示客厅的结构功能，而是为了显示“灵魂的深”。曹禺在《雷雨》序中说：“在《雷雨》里，宇宙正像一口残酷的井，落在里面，怎样的呼号也难逃脱这黑暗的坑”。《雷雨》中的繁漪就是这样的一位具有“灵魂的深”的人物，她是“幽闭恐惧症”的患者。她被周朴园视为疯子，周朴园请克大夫给她看病，逼她喝药。而繁漪“抓住了周萍的手不放手，想重新拾起一堆破碎的梦而救出自己，但这条路也引到死亡”。周公馆就像是繁漪的“残酷的井”、繁漪的“监牢”，“落在里面，怎样的呼号也难逃脱这黑暗的坑。”这个空间是一个“可以闷死人的地方”，如通往楼上繁漪的“私人空间”。在这里，一个新女性变得阴鸷，预示了“阁楼上的疯女人”的产生。

曹禺在《雷雨》中还有一个空间，那就是杏花巷，是为了作为空间的对比结构而设置的，成为易卜生式的对抗性象征。易卜生的许多人物都强迫自己闷在一个一个房间或一幢屋宇中，以对抗外界生活的危险和自由。易卜生在其杰作《建筑师》中，以这种错综复杂的方式，使房屋和塔楼成了基本的对抗性象征。（6）这个对抗，不仅表现出性别的冲突——周公馆的少爷周萍和周冲都怀着不同的目的进入杏花巷鲁家去见四凤，也表现出周萍和鲁大海的冲突，虽然这两个人是亲兄弟，但

由于生活经历不同，就构成了阶级的冲突，这种冲突是通过周公馆和杏花香的对抗而显示出来的。

相比之下，曹禺的《日出》中的饭店有更确切的地点，它是以天津的惠中饭店作为原型的。曹禺说：

《日出》一剧，事情完全在天津，当然在上海也有关系，如写交际花一类的事。地点也可以说基本是在天津惠中饭店，另外是南市三不管一带的地方，那里有很多的妓院。翠喜、小东西是确有其人的。……《日出》中的砸夯，是天津地道的东西，工人是很苦的，那时盖房子、打地基，没有机器，一块大铁饼，分四个方向系绳，由四个人用力举起，然后砸下，一面劳动，一面唱。节奏感很强，唱起来也蛮有劲。他们唱的都是一段段故事，偶有即兴打趣的内容，有领唱。（7）

田本相在《曹禺传》中说，惠中饭店，坐落在绿牌和黄牌电车道交叉的十字路口上，斜对面便是劝业场。这是一座相当豪华的饭店。……在惠中饭店一间宽敞的房间里，对面墙上是一片长方形的圆状窗子，窗外紧紧压贴着一所所楼房。虽然是白天，也显得屋里光线阴暗，除了清晨，太阳照进来，整天是不会有一线自然光亮的。（8）曹禺的《日出》，从私密空间走向了公共空间或社会空间。张英进说，曹禺在剧中特别关心的是聚焦社会的一个横断面，而非求助于20世纪初流行起来的对城市的地图式表现方法，除第3幕发生在一个三等妓院之外，《日出》中所有的重大事件都发生在现代大都市的一个豪华的旅馆套房里。（9）

在当时启蒙知识分子的观念中，城市是罪恶的渊薮。曹禺在《日出》中也将这种观念投射在剧作中：

是××大旅馆一间华丽的休息室，正中门通甬道，右——左右以台上演员为准，与观众左右相反——通寝室，左通客厅，靠后偏右角划开一片长方形的圆线状窗户，为着窗外紧紧地压贴着一所所大楼，所以虽在白昼，有着宽阔的窗，屋里也嫌过于阴暗。除了在早上斜射过来的朝日使这间屋有些光明之外，整天是见不着一线自然的光亮的。屋内一切陈设俱是畸形的，现代式的，生硬而肤浅，刺激人的好奇心，但并不给人以舒适之感。……一切丑恶和凌乱还藏在黑暗里。

和《雷雨》一样，在《日出》中，曹禺也设置了一个象征性对抗的空间，即陈白露的豪华客厅和翠喜所在的宝和下处，而小东西具有却是沟通豪华客厅和宝和下处的功能性人物。在最初的演出中，导演将第三幕删去，曹禺对此进行的辩解，也就是说，第三幕不是可有可无的。

对于陈白露来说，小东西具有一种自我镜像的意味，陈白露在保护小东西的时候，其实是在保护自己的童年。第一幕中，方达生对于陈白露的感觉，只有在她在看到霜的时候，联想到她的竹均时代，也就是白露的童年，在这里，“白露”和“霜”都是自然的节气和自然的现象，小东西的死，也意味着陈白露的死。

《原野》似乎是一出农村的戏剧，其实它所指向的是城市。序幕中，仇虎要带金子去一个“黄金铺地的地方”。但是在第一幕中，仇虎说“那里有黄金铺地的地方，我是骗你的”。听金子却说，“有，我梦见过”。第三幕也是如此，在这里，火车是连接到“黄金铺地的地方”的象征。仇虎对于那个黄金铺地的地方也有痛苦的回忆：而最后仇虎意识到自己是去不了，只有让金子一个人去。这就是仇虎的悲剧。

《北京人》也是私密空间或私人空间。在曹禺的《北京人》中，三幕剧都在曾家的小花厅。在这个剧中曾家的私人空间和外面的社会空间形成对比。江泰从私人空间出去，是喜剧性地被警察抓回来了，曾文清出去却悄无声息地回来，悲剧性地自杀了，只有愫方和瑞贞的出走，才是全剧的希望空间。

曹禺根据巴金的小说《家》改编的同名话剧，也是一个私密空间或私人空间，第一幕是觉新和瑞珏结婚的洞房。这个剧的空间有点像契诃夫的《樱桃园》，只不过是將樱桃树换做梅树，但是房间不是婴儿室，而是洞房。如果说，在契诃夫《樱桃园》中的婴儿室是朗涅夫斯卡娅和加耶夫回忆童年的场所的话，那么，在《家》中的洞房则是觉新和瑞珏结婚后悲剧的开始。

## 二、教堂与医院：神圣空间与世俗空间

福柯指出，中世纪时存在着一种层级性的地点整体：神圣地点与凡俗地点；围护地点与开放、暴露地点；城市地点与乡村地点（所有这些都涉及了人们的生活）。他认为，空间看来与时间不同，可当成是从19世纪的神圣中抽离出来的，可确定的是，虽然有某些理论上的空间世俗化发生（如伽利略作品所指出的），但仍未达到实际的空间俗化。（10）我们且不管空间是神化还是俗化，在这里，福柯提出了神圣空间和世俗空间的问题。曹禺的戏剧创作，往往也是将神圣的空间和世俗的空间相对立。《雷雨》中的教堂附设的医院和周公馆、杏花巷；《日出》中的方达生所向往的地方和大饭店的客厅、宝和下处；《北京人》中的北京人生活的原始空间和曾家等等。

富有意味的是，在《雷雨》中，教堂附设的医院，其实也不能算作神圣的空间，倒是周冲所向往的境界，是一种梦想的空间。福柯指出，巴什拉的伟大作品

（译注：指的是《空间诗学》与现象学式的描述教导我们：我们并非生活在一个均质的空洞的空间中，相反的，却生活在全然地浸淫着品质与奇想的世界里。我们的基本知觉空间、梦想空间和激情空间本身，仍紧握着本体的品质：那或是一个亮丽的、清轻的、明晰的空间。或再度地，是一个晦暗的、粗糙的、烦扰的空间；或是一个像石头或水晶般固定的、凝结的空间。（11）周冲说道：

在无边的海上，……哦，有一条轻得像海燕似的小帆船，在海风吹得紧，海上的空气闻得出有点腥，有点咸的时候，白色的帆船张得满满地，像一只鹰的翅膀贴在海面上飞，飞，想着天边飞。那时天边上只淡淡地浮着两三片白云，我们坐在船头，望着前面，前面就是我们的世界。

这是一个梦想的空间。这种梦想的空间，在《日出》中，就是方达生要带陈白露去的地方。张英进说道，“方达生代表传统牧歌般乡村的观念”。（12）

福柯说，在所谓的原始社会中，有一种差异地点的特定形式，我称之为危机差异地点（crisis heterotopia），就是一些特权的、神圣的或禁限的地点，保留给某些相对于他们范围之社会、或人类环境而言处在一种危机状态（a state of crisis）的个体，……（13）福柯，提到“危机差异地点”，他认为，这种危机差异地点正逐步消失，我相信，取代的是所谓的偏离差异地点（heterotopia of deviation）：以安置那些偏离了必须遵循的规范的人们。这种案例有疗养院、精神病院以及监狱等。（14）在曹禺的《雷雨》中，这种偏离危机的地点有序幕和尾声中的教堂附设的医院，疯狂以后的繁漪、侍萍都在这里医治，这个医院实际上就是精神病院。

阿契尔提出，戏剧是一种“危机”的艺术，《雷雨》的周公馆，充满了危机，漪和侍萍就处于这样的“危机差异地点”。福柯说道，正式在一种延续的话语中，谵妄的因素发生了矛盾，造成了危机，这种危机以一种双关的方式表现出来，既是医学上的临界险象，又是戏剧中的转折点。（15）在曹禺的《雷雨》、《日出》中，繁漪、陈白露等人其实已经处于一种精神上的临界点，也是戏剧的转折点。我们可以在田纳西·威廉斯的《欲望号街车》中的布兰奇身上感受到这一点。这就是曹禺的深刻之处，在这一点上可以鲁迅的小说所达到的“灵魂的深”相媲美。

福柯指出，差异地点的最后特征，是它们对于其他所有空间所具有的一个功能，这个功能有两种极端：一方面，它们的角色，或许是创造一个幻想空间，以揭露所有的真实空间（即人类生活被区隔的所有基地）是更具幻觉性的（或许，这就是那些著名妓院所扮演的角色）；另一方面，相反地，它们的角色是创造一个不同的空间；另一个完美的、拘谨的、仔细安排的真实空间，以显现我们的空间是舞会的、病态的和混乱的。在福柯看来，差异地点的“两个极端类型”是“妓院和殖民区”。（16）

在《日出》中，除了饭店的豪华客厅之外，还有三等妓院宝和下处。如果将第三幕宝和下处的三等妓院鬼似的人们生活的地域删除，那将不能显示豪华客厅的幻想空间。

福柯说，我们可试着找寻某组界定特定基地的关系，以描述这些不同的基地。例如，描述那组的、界定运输、街道、火车等基地的关系（火车是这些关系的一场包装，因为它是那个跑动的东西，它同时是从一个点跑到另一个点的工具，并且又是一个跑走的东西）。（17）在《原野》中，仇虎从火车上跳下来，在这里，火车是一种叙述动力，而且通过白傻子的模仿产生一种原始、怪诞的意味。同时，间接地出现了监狱。他用白傻子的斧子砸断了脚镣，象征着身体的解放和自由，

四幕剧《蜕变》中空间发生了几次位移，从后方的小城，变成了后方大城，这个大城指的就是重庆。杨晦说道，《蜕变》，第一幕、第二幕的后方某小城，据所描写的背景看，有点像是四川的外县，然而，按剧中的情节，又像是在安徽、江西一带，因为有伤兵事“从宣城前线退下来的”，又像是在山东，因为谈到梁专员“查维县”（这当然不一定就是维县）的时候怎样”，发警报的时候又说，“说有五架日本飞机飞过了黄县。”第三幕，前线的后方，某县城中，这显然是在山东。第四幕的后方某打城，当然是重庆了，然而，战事情况，又并不像是在山东。第四幕的后方某大城，当然是重庆了，……（18）但是不管在哪个城镇，《蜕变》的空间始终是在医院里。曹禺通过医院的“蜕变”，来表现剧中人物的“蜕变”。

《明朗的天》，这个剧中，北京燕仁医学院就是一个象征。杨念群说，代表美国文化侵略象征的燕仁医学院的办公室就充满了令人不安的阴郁气氛：“尽管这间屋子里人来人往，却总不能留下来人的温暖，人们走进来，立刻就感到一种阴暗逼人的冷气，仿佛在这里只能谈论着病和死亡。”……就这样，原始的“采割”故事终于被革命式浪漫文学改造成了现代民族主义的激情想象。（19）这个“阴暗逼

人”的空间和窗外的“明朗的天”形成了空间的对抗。在《明朗的天》中，天，赋予了意识形态的含义。如第一幕的第一场是在北平解放前夕。景：正是冬日下午四时许的光景，外面下着大雪。第一幕的第二场是北平解放，1949年的秋天的一个星期天的下午。

景：窗外是一片阳光，天空蓝得像海秋天的白杨树哗哗地响着，间或从明朗的

天空里传来远远的，愉快的鸽子哨的声音。……从公园里传来了快乐的军乐声和人

们、孩子们偶尔在欢乐的舞蹈中唱起来的声音，但听起来非常辽远。有时，在远远

的市声中也传来一阵快乐的秧歌锣鼓声。人们是多么快乐，外面充满着欢畅的假日

空气。

在这里，通过两场戏可以感觉到这种对抗，即公园里的公共空间和燕仁医院的异类空间的对抗，其中心是对知识分子的改造，只有揭示出燕仁医院的罪恶，才能表现出明朗天空下的公园里的快乐。知识分子似乎只有在这种对抗中才能真正得到改造。

曹禺的戏剧创作和城市空间的关系，最难分析的是他的最后的两部历史剧《胆剑篇》、《王昭君》。其实，这可以是一种历史空间和现实空间的对立。

曹禺的戏剧创作在私密空间或私人空间与社会空间，神圣空间和世俗空间，都有一种超越的能力，同时，对其他“极端类型”的空间也有超越的能力，这形成了曹禺剧作中的所特有的旅馆、饭店、教堂、医院以及妓院、监狱等空间谱系。

总而言之，曹禺在戏剧领域，获得了经典的地位，我们采用福柯的空间理论来分析曹禺的戏剧创作，这是一种所谓的用新的方法论来研究，我在这里套用福柯的一句名言“重要的不是话语讲述的时代，而是讲述话语的时代”，重要的不是福柯的空间理论应证了曹禺的戏剧创作，而是曹禺的戏剧创作居然体现了福柯的空间理论。也就是说，曹禺戏剧创作，具备了供不同研究者进行研究的可能性。

如果说莎士比亚是“说不尽的”（歌德语），那么曹禺也是“说不完的”的（田本相语），和易卜生、契诃夫、奥尼尔一样，伟大的戏剧家就是供研究者永远说下



去，曹禺虽然“带走的比他留下的还要多”，但他“是一位难得的伟大的戏剧天才”，（20）在纪念曹禺 100 周年日子里，我们还可以从新的角度来审视曹禺的戏剧创作所达到的灵魂深度。

### 注释：

（1）米歇尔·福柯：《不同空间的正文和上下文》，《后现代性与地理学政治》上海教育出版社 2001 年，第 22 页，第 20 页。

（2）“灵魂的深”是鲁迅在评价陀思妥耶夫斯基的小说时所说的话语，鲁迅在《〈穷人〉小引》中引用陀思妥耶夫斯基的话说，“我但是在高的意义上的写实主义者，即我是将任的灵魂的深，显示于人的”。鲁迅说，“显示灵魂的深者，每要被人看作心理学家；尤其是陀思妥耶夫斯基那样的作者……又因为显示灵魂的深，所以一读那作品，便令人发生精神的变化。灵魂的深处并不平安，敢于正视的本来就不多，更何况写出？因此有些柔弱无力的读者，便往往将他只看作‘残酷的天才’”。（鲁迅：《〈穷人〉小引》，《集外集》，《鲁迅全集》人民文学出版社 1981 年，第 103 页。）同时，“灵魂的深”可以用来评价鲁迅的小说，曹禺的戏剧创作也可以作如是观。

（3）曹禺：《回忆在天津开始的戏剧生活》，《南开话剧运动史料》南开大学出版社 1984 年。

（4）夏淳：《生活为我释疑——〈雷雨〉导演手记》，《〈雷雨〉的舞台艺术》上海文艺出版社 1982 年，第 13 页。

（5）曹禺的前期戏剧受到易卜生戏剧的影响，一般往往是从戏剧的结构等方面来阐述，其实曹禺戏剧更多地可以和易卜生戏剧的空间象征进行比较。易卜生戏剧被认为是“客厅剧”，因此剧情大都是在楼房的客厅中展开的，如《玩偶之家》等，都是如此。S. W. 道森指出，今天没有人会认为易卜生主要是一位社会问题剧作家，他的戏剧比它所产生出来的社会环境活得更长久。但是富有戏剧性的是，易卜生属于一个特殊的世界，在这个世界中，统治着诗的现实的是房子和房间（请想想《玩偶之家》、《罗斯莫庄》〈一幢房子的名字〉，还有《野鸭》里的阁楼、博克曼咄咄逼人地一直传到楼下房间的脚步声）。（S. W. 道森：《论戏剧与戏剧性》，艾晓明译，昆仑出版社 1992 年版，第 15～16 页。）曹禺的前期戏剧中，《雷雨》的中周公馆、杏花巷，《日出》中的陈白露的大客厅、宝和下处，《原野》中的焦母的房间

间和仇虎和大星偷情的屋子，《北京人》中的曾家中的旧宅，是私人空间，它和“北京人”的原始空间形成对比，林兆华导演的《北京人》在舞台上，有一个象征背景的巨大的“北京人”石膏像，前台是“人”字形排开的四间腐朽的棺柩似的房屋，剧中人物都雕像似地端坐着。《北京人》中的棺材是一个道具，但是林兆华导演的《北京人》将舞台布景整个处理成棺材，这就是将棺材象征化了。

(6) S.W. 道森：《论戏剧与戏剧性》，艾晓明译，昆仑出版社 1992 年，第 15～16 页。

(7) 曹禺：《回忆在天津开始的戏剧生活》，《南开话剧运动史料》南开大学出版社 1984 年)

(8) 田本相：《曹禺传》北京十月文艺出版社 1988 年，第 174 页。

(9) 张英进：《中国现代文学与电影中的城市》，秦立彦译，江苏人民出版社、凤凰出版集团 2007 年，第 148—149 页。

(10) 米歇尔·福柯：《不同空间的正文和上下文》，《后现代性与地理学政治》上海教育出版社 2001 年，第 19 页，第 20 页。

(11) 米歇尔·福柯：《不同空间的正文和上下文》，《后现代性与地理学政治》上海教育出版社 2001 年，第 20 页。

(12) 张英进：《中国现代文学与电影中的城市》，秦立彦译，江苏人民出版社、凤凰出版集团 2007 年，第 148—149 页。

(13) 米歇尔·福柯：《不同空间的正文和上下文》，《后现代性与地理学政治》上海教育出版社 2001 年，第 23 页。

(14) 米歇尔·福柯：《不同空间的正文和上下文》，《后现代性与地理学政治》上海教育出版社 2001 年，第 23 页。

(15) 米歇尔·福柯：《疯癫与文明》三联书店 1999 年，第 173 页。

(16) 米歇尔·福柯：《不同空间的正文和上下文》，《后现代性与地理学政治》上海教育出版社 2001 年，第 27 页，第 28 页。

(17) 米歇尔·福柯：《不同空间的正文和上下文》，《后现代性与地理学政治》上海教育出版社 2001 年，第 21 页)

(18) 杨晦《曹禺论》，田本相、胡叔和编：《曹禺研究资料》上，中国戏剧出版社 1991 年，第 232 页。

(19) 杨念群：《再造病人中西医冲突下的空间政治（1832—1995）》，中国人民大学出版社 2006 年，第 2 页。

(20) 田本相：《苦闷的灵魂》江苏教育出版社 2001 年，第 1 页。

厦门大学图书馆